

ARQUITECTURA TEATRAL (1950-2000)

Ángel Luis FERNÁNDEZ
Universidad Europea-CEES. Madrid

BIBLID [0213-2370 (2002) 18-2; 207-220]

A principios del siglo XX el cine transforma definitivamente los modelos teatrales heredados del XVII y del XVIII, a través de un proceso de adaptación de los modelos en vigor a las necesidades existentes. Si inicialmente el cine se concibe más como una actividad casi ferial que como una manifestación artística, ante el aumento de la demanda y el desarrollo de sus posibilidades creativas, emprende la búsqueda de nuevos prototipos arquitectónicos que lo acojan y superen los provisionales alojamientos de escasa condición arquitectónica que constitulan su albergue original. Las variaciones respecto de los modelos de teatro existentes son, en el fondo, menores. La mayor parte de las arquitecturas significativas de la evolución de la arquitectura teatral del siglo XX pertenecen a prestigiosos arquitectos, y su descripción ilustra el panorama de la centuria.

At the beginning of the 20th century cinema transforms definitively the theatrical models inherited from the 17th and the 18th, through a process of adjustment of the models in effect to the existing needs. If initially the cinema is conceived more as an almost fairground activity than as an artistic manifestation, as a result of the increasing demand and the development of its creative possibilities, it tackles the search of new architectural prototypes that overcome with the provisional housings of scanty architectural condition that were constituting its original lodging. The variations regard to the existing models of theatre they are minor. Most of the significant architectures of the evolution of the theatrical architecture of the 20th century belongs to prestigious architects, and its description illustrates the panorama of the century.

Los comienzos del siglo XX

SI LA EXISTENCIA de una cierta conciencia tipológica puede siempre comprobarse en la mejor arquitectura histórica, pocas veces existió un consenso tan generalizado sobre la validez de un tipo como en el territorio de la arquitectura teatral.

La investigación, a la vez teórica y empírica, que tiene lugar desde finales del siglo XVI sobre el modo de ser de los espacios para la representación deriva, a finales del XVIII, en una forma concreta que resume en una sola cosa las aportaciones más cultas de la tratadística tradicional y las más espontáneas de las propias gentes que protagonizan la representación. A ello se une el recuerdo, nunca del todo perdido, de los mejores ejemplos de la arquitectura teatral griega y romana. Lo que de todo esto surge es una especie de consenso en el que a las razones puramente formales se añaden las experiencias de carácter

más científico de los teóricos y los condicionantes más específicamente funcionales que autores y comediantes imponen.

El "tipo" así establecido degenera pronto, desde principios del XIX, en signo, vaciado la mayor parte de las veces de su original contenido y convertido en garantía del éxito de una no bien entendida opción arquitectónica. Esto es especialmente aplicable a lo acaecido en España, donde ya desde el siglo XVIII el tradicional agrupamiento de espectadores introducido por los corrales de comedias se había venido produciendo sobre espacios de características sólo en parte homologables a los más desarrollados ejemplos de la Europa contemporánea. Con la aparición del nuevo siglo este sistema de, a un tiempo, pervivencias renacentistas y voluntades "modernas", llegará a constituir un modelo bien generalizable que no desaparecerá, en el fondo, ni con la aparición del cinematógrafo.

Sin embargo, esa continuidad del sistema teatral no se realiza a través de una absoluta identificación con los contenidos sociales de siglos anteriores. Desaparecen ahora las rígidas separaciones entre diversos tipos de espectadores, aunque se mantenga una variedad de localidades que matice las características de los asistentes. El teatro se transforma en lugar de relación, no desvinculado de la condición festiva que se había consolidado durante el siglo anterior. Pero su apariencia se modifica, de modo que puede ahora incorporar los nuevos contenidos y significados que la recién aparecida burguesía le adjudica. Sólo la existencia de palcos privados —no frecuentes en la mayoría de los teatros que ahora surgen— introducirá una condición "jerarquizada" de referencias temporales anteriores. Al indeformable sistema de ubicación anterior sucede ahora una ocupación indiferenciada del espacio por parte de los asistentes. En todo ello, no sólo razones de orden sociológico, sino también de tipo comercial están presentes. La antigua explotación del teatro por los reyes, cofradías o compañías de cómicos, se transforma en una operación comercial en la que la iniciativa privada ha de modificar definitivamente el sistema tipológico anterior a base de las múltiples circunstancias que han de concurrir en la apertura de la, por otra parte, infinidad de locales de nueva creación.

Otra de las características de los nuevos edificios será la generalización del carácter ceremonial que pasa a tener la asistencia a las representaciones. Serán ahora todos los asistentes los que han de participar en las "figuraciones sociales" que acompañan a las escenificaciones dramáticas. Esto, con ser cierto en la mayor parte de las cortes europeas de la época, será, sin embargo, menos relevante en nuestro país, donde la ausencia de grandes teatros dieciochescos hace difícil la percepción de la radical transformación que, en este aspecto, proporciona el cambio de siglo.

Hay, de todas formas, una cierta persistencia de la tradición más popular, expresada ahora de otro modo. La transformación del teatro en algo menos rígido que la ceremonia dieciochesca permite el acceso al mismo de las clases más populares. Pero la necesidad empresarial de reducir costes lleva a emplazar a este nuevo tipo de espectadores en lugares de condición material, visual y acústica más comprometida que la que poseen los espacios dedicados a acoger a los más favorecidos personajes de la nueva burguesía.

La mejor comprobación de la transformación acaecida en el ámbito de la arquitectura teatral la constituye el repaso a la cantidad de teatros provisionales, salones y sociedades privadas en las que se representa en paralelo a los locales públicos. Se trata, en todo caso, de una transformación bien difícil, donde junto a la aparición de tan gran número de nuevas salas se comprueba la vigencia de modos del pasado, como son las discriminaciones por razón de sexo. Estas situaciones se dan allá donde el espectáculo se desarrolla en peores condiciones, algo no muy infrecuente en el rápido crecimiento de la actividad teatral con el comienzo del siglo. Son condiciones ingratas relacionadas con los múltiples espectáculos populares que aquí y allá surgen por todas partes. La ópera, la acción dramática y la zarzuela, que hasta ahora constituían el principal repertorio de las representaciones sobre los escenarios, son completadas por espectáculos musicales y de variedades, por conciertos, certámenes poéticos, compañías circenses, exhibiciones de "máquinas", panoramas y, más tarde, por el cine.

La aparición del cine a principios del siglo XX transformará definitivamente los modelos teatrales heredados del XVII y del XVIII, pero no de un modo traumático sino a través de un proceso de lenta adaptación de los modelos en vigor a las necesidades existentes. Si inicialmente el cine se concibe más como una actividad casi ferial que como una manifestación artística, progresivamente, y ante el aumento de la demanda del nuevo espectáculo, así como ante el desarrollo de sus posibilidades creativas, emprenderá la búsqueda de nuevos prototipos arquitectónicos que lo acojan y superen los provisionales alojamientos que, de escasa condición arquitectónica, constituyan su albergue original. Las variaciones que, en este sentido, se producen respecto de los modelos de teatro existentes son, en el fondo, de menor sentido. Ni las condiciones materiales ni económicas mejoran ni, en momento alguno, se destruye la conexión de este tipo de salas con los espectáculos de carácter más popular. La afición de los espectadores a actividades menos serias que las habituales lleva a que los nuevos edificios adopten una incierta condición que, a través de una escasa identificación tipológica con modelos anteriores, permite un uso mucho más variado, donde el cine es, a veces, tan sólo uno de los muchos espectáculos posibles.

Arquitecturas para el cambio

Algunas de las trascendentales modificaciones que para el teatro se producen en la primera mitad del siglo XX, tal y como se ha descrito más arriba, pueden ser seguidas a través de una serie de ejemplos bien conocidos.

En 1914, Henry van de Velde proyecta su teatro para la exposición del Werkbund en Colonia. Su nueva silueta va acompañada aún de escasas novedades en planta, pero la modificación figurativa de naturaleza expresionista de su exterior sirve de punto de quiebra de una consolidada y romántica imagen del tipo.

Hans Poelzig proyecta en Berlín, en 1918, un extraordinario edificio, la Festspielhaus, que transforma la noción espacial de las salas de espectáculo decimonónicas, convirtiendo el espacio de la gran sala de espectadores en un fascinante habitáculo repleto de "estalactitas" que se vinculan a la aún romántica atmósfera de "grutas" que solemos encontrar en varias de las más conocidas obras expresionistas.

En 1925, el mismo Poelzig proyecta el Lichtspieltheater Kapitol de Berlín que consagrará la importancia adjudicada por Poelzig a los techos interiores de sus espacios, lugares ahora donde ampliar o, quizá mejor, trasladar a términos arquitectónicos la fantasía y la ficción que tienen lugar en las pantallas y escenarios.

Dos años más tarde, en 1927, Eric Mendelsohn construye el cine Universum de la Kurfürsterdamm berlínesa, donde se fija un modelo de edificio que, total o parcialmente, será repetido en muchos de los locales cinematográficos construidos en los años 30 y 40. La condición abarcante del espacio interior, donde toda la articulación muraria se diseña para hacer confluír la atención de los espectadores sobre la pantalla, será el referente de multitud de cines posteriores, dando lugar a la sustitución de los antiguos espacios de diálogo entre actores y espectadores por un nuevo tipo de sala donde la emisión de mensajes se produce en un sólo sentido. El poderoso volumen exterior del "Universum", articulado mediante geometrías de aleros y tratamientos murarios rectilíneos, también fija la necesidad de incorporar un lenguaje moderno para la descripción del vanguardista espectáculo que tiene lugar en el interior del edificio. En cualquier caso puede afirmarse que, con el Universum, se establece un punto de no retorno en la superación del esquema tradicional de edificio teatral y en la búsqueda de espacios específicos para la nueva actividad cinematográfica.

Pero quizá sea otro proyecto contemporáneo del cine de Mendelsohn el mejor referente del definitivo cambio de rumbo de la arquitectura teatral. El Totaltheater de Walter Gropius, diseñado conforme a los principios escénicos

y estéticos de Erwin Piscator y de Lazslo Moholy Nagy, y virtualmente desarrollado a través de las experiencias internas de la Bauhaus, plantea la definitiva fusión de los recursos de que se ha dotado la escena de la época tras el desarrollo de la iluminación, la fotografía y el cine. Una serie de proyectores perimetrales y de pantallas envolventes permiten trasladar la ambientación a todo el espacio interior, donde actores y espectadores son partícipes de una misma acción. La posibilidad de mutación interna de ese espacio, de modo que pueda, en diversas maneras, quedar alterada la tradicional relación entre el colectivo de asistentes y los actuantes, dota de una condición mágica al proyecto nunca construido. El siglo XX transcurrirá en una continua emulación del proyecto de Gropius, consciente de la no superación de ese espacio de enorme versatilidad. Sólo las salas experimentales y el desarrollo escénico aprovecharán de modo concreto la experiencia virtual del Totaltheater.

Capítulo especial en la lista de los antecedentes de la arquitectura teatral de la segunda mitad del siglo XX es el episodio de los escenarios construidos para el Rockefeller Center de Nueva York. El complejo es, en sí mismo, una utopía dentro de la utopía. Nacido de la necesidad de dotar a la ciudad de un espacio público significativo unido al nuevo teatro de ópera, la investigación que se desarrolla en torno al modo de producir este espacio fundamental para la virtual capital del planeta, no se desaprovecha cuando, finalmente, se constata la imposibilidad de albergar dentro de sus límites al gran coliseo. De la gran ópera que debía presidir el conjunto, se pasa a la creación de dos escenarios colosales, ambos proyectados en 1932, el RKO Roxy Theatre (más tarde Central Theatre) de Eugene Schoen y la fantástica creación de Radio City Music Hall de Donald Diskey y los Associated Architects de Raymond Hood. La corta vida del primero de ellos, demolido en 1954, es todo un síntoma de la inviabilidad de proponer grandes espacios de ocio en el interior de la Gran Manzana. Radio City sobrevive, sin embargo, a la inviabilidad de la utopía, oculto en el interior de Rockefeller Center. La discreta entrada desde la sexta avenida no permite imaginar la dimensión interior del gigantesco auditorio y su no menos colosal escenario, concebido, según los deseos de Roxy, como emulación de la deslumbrante silueta del sol en su ocaso.

Arquitecturas y escenarios de la segunda mitad del siglo XX

La mayor parte de las arquitecturas que pueden ser descritas como significativas de la evolución de la arquitectura teatral del siglo XX pertenecen, lógicamente, a la obra de prestigiosos arquitectos. A continuación comentaremos algunas de especial relevancia que no tienen, desde luego, voluntad de exhaustividad, sino de mostrar un panorama lo suficientemente amplio.

Entre los años 1952 y 1973, Hans Scharoun proyecta una serie de arquitecturas destinadas al teatro que se convirtieron en seguida en referencia obligada de proyectos semejantes, tanto por la relevancia en general de la obra del arquitecto, como por la singularidad de las propuestas y su voluntad investigadora en las nuevas dimensiones requeridas por estos edificios (Blundell Jones 152-73). Se trata en casi todos los casos de edificios que pertenecen a una voluntad figurativa relacionada con el entendimiento de los mismos como referentes visuales de la memoria de la ciudades, en un reconocimiento al papel cívico y social desempeñado por el espectáculo que tiene lugar en su interior. Pero también pertenecen a una formalización casi estilística que hunde sus raíces en las experiencias expresionistas de la primera época del arquitecto, y que confluyen con éxito con las exigencias de identificación personalizada de cada institución y con los requerimientos acústicos –fragmentación de los paramentos envolventes– de los edificios que pueden acoger representaciones parcial o totalmente musicales.

El proyecto de teatro de Kassel, de 1952-53, es el primer intento de concebir un espacio diferente, en el que los dos auditorios se conectan a través de sus escenas, las cuales forman una secuencia ininterrumpida en el corazón del edificio, compartiendo así buena parte de sus recursos. El volumen externo intenta articular la destacada presencia que tradicionalmente adquieren las cajas de escenario, enlazándola con el resto de volúmenes de la espina central del conjunto.

El proyecto para un teatro en Mannheim de 1953, y al que concursa también con un más abajo comentado proyecto el arquitecto Mies van der Rohe, plantea una solución opuesta. Las dos salas ocupan aquí posiciones alejadas, emplazándose cada una en los extremos de un edificio que recoge en un solo volumen los servicios de público y escena. Este volumen se percibe exteriormente como un largo edificio paralelepípedo en el que las cajas de los escenarios se hallan perfectamente integradas y por ello no resultan identificables.

El proyecto de 1964 para un teatro en Zurich es, de nuevo, una alternativa contrastada respecto de los ejercicios anteriores. La caja de escena es aquí el corazón de del complejo, presentándose como el volumen que corona un conjunto distribuido radialmente respecto de ella. Esta radialidad se traslada directamente al modo en que se organizan los tres chácnas que albergan los escenarios alternativos. La no construcción de este proyecto nos ha privado sin duda de un ejercicio verdaderamente singular en el diseño de escenarios.

El teatro que construye en Wolfsburg, entre 1965 y 1973, retoma algunas de las experiencias anteriores y, singularmente, del proyecto para Mannheim. La sala se emplaza como punto final de un largo edificio que en su recorrido va proporcionando a los asistentes todos los servicios antes de acceder a sus loca-

lidades. El volumen de sala y escenario —concebido éste de modo mucho más convencional que cualquiera de sus proyectos no construidos— se percibe como integrado, y la articulación geométrica que le proporciona el característico lenguaje del arquitecto disuelve de nuevo la confrontación de los dos espacios interiores.

Como se comentaba más arriba, también Ludwig Mies van der Rohe presenta un proyecto al concurso de 1953 para la construcción de un teatro en Mannheim (Schulze 273-74). Lo más notable es la concepción del mismo como un gigantesco "hangar" en el que la distribución interior podría entenderse como provisional a la espera de las progresivas evoluciones de las artes de la escena. La organización interna, por ello, aún cuando de naturaleza aparentemente convencional, resulta bien novedosa, ya que la ausencia de soportes intermedios en el interior permite entender el espacio casi con la misma condición mutable con la que se concibe la escena en sí misma, transformándose así la totalidad del edificio en un verdadero escenario para la actividad teatral y anticipando las necesidades de versatilidad de la escena contemporánea. Por otra parte, la transparencia con la que se nos manifiesta el edificio se relaciona con su papel de edificio público por excelencia, y esta cualidad sustituye entonces a los recursos figurativos con los que, en el pasado, se trasladaba a la ciudad la condición de liderazgo social de los antiguos teatros.

Episodio menos relevante en el transcurso arquitectónico del siglo, pero importante por la dimensión física del proyecto y su significación internacional, fue la edificación, entre 1957 y 1966, del Lincoln Center de Nueva York (Schubert 57-60). Un conjunto que agrupa cuatro edificios destinados a la representación músico-teatral: la Metropolitan Opera House, obra de Wallace K. Harrison, el Vivian Beaumont Theatre de Eero Saarinen y Joe Mielziner, el New York State Theatre de Philip Johnson y el Philharmonic Hall de Max Abramovitz. De todos ellos, el más representativo es el edificio de Harrison, por sus dimensiones, por su significado cultural y por encarnar un talante similar al del resto de los edificios, todos ellos de naturaleza bien conservadora en el planteamiento de la acción teatral que podrían albergar. Se trata de un colosal ejercicio de gran dominio técnico que pretende incorporar una inexistente tradición teatral, vínculo virtual del edificio con las grandes corrientes de arquitectura teatral europea derivadas de la tratadística de finales del siglo XVIII y comienzos del XX. Es por ello significativo este empleo de formas y organizaciones espaciales ya superadas que parecen querer recuperar para América un tiempo perdido.

El arquitecto Louis Kahn proyecta y construye, entre 1966 y 1973, el Center for the Performing Arts de Fort Wayne en Indiana (Giurgiola 112-17). Ajeno a las innovaciones escénicas de comienzos de siglo y planteando una or-

ganización bien convencional, el Centro es, sin embargo, uno de los más notables ejercicios de arquitectura teatral del siglo por la rotundidad con la que se expresan las partes tradicionales del edificio teatral: sala de espectadores, escena, ámbitos públicos de espectadores y ámbitos reservados de los actores. El conjunto se materializa en una serie de "cajas" que pretenden mostrarse con la magnificencia dimensional de los grandes espacios de la antigüedad clásica (evidenciada en los enormes vanos de literal procedencia romana), al tiempo que diversos cambios de material (hormigón y ladrillo básicamente) establecen una clara lectura de los diferentes ámbitos para el visitante. Estas cajas, como puede percibirse en la planta del edificio, se obsesionan por marcar su yuxtaposición simple y, así, observamos la duplicación frecuente de muros contiguos sin más explicación que la traslación al proceso constructivo de la diferenciación conceptual que el arquitecto quiere acompañar a los diversos espacios de dimensión funcional propia. La sala de espectadores es, dentro de este planteamiento, el objeto central. Un cofre de hormigón al que los asistentes acceden casi con el mismo discreto ritual con el que los actores ingresan entre las "patas" del escenario. Llama también la atención el modo en que se evidencia sin mayor problema la tradicional gran dimensión de la caja del escenario, viejo problema de la arquitectura teatral que aquí se resuelve con la habitual indiferencia hacia su escala con la que ha venido siendo tratado históricamente.

Dos referentes de la moderna arquitectura teatral, de dimensiones y significación bien distintas, se proyectan en la misma fecha, 1989: El Teatro de Danza de los Países Bajos de Rem Koolhaas (Buchanan 18) y el proyecto ganador del concurso para la parisina Ópera de La Bastilla de Carlos Ott (*AEV* 17, 36).

El primero de ellos se concibe como una nave industrial a la que cualifica desde el punto de vista arquitectónico una escenografía de colores y materiales que traslada fuera del ámbito de la escena los recursos que son habituales en ella. Gracias a éstos, el concepto de edificio —emparentado con el teatro para Manheim de Mies van der Rohe— se sostiene y es capaz de constituir los espacios habituales de un teatro —taquillas, vestíbulos, camerinos, bar, salas de ensayo, etc.— por medio de un revestimiento que los hace eficientes desde la perspectiva y necesidades de imagen de los asistentes, pero que los mantiene intelectualmente vinculados a la condición mutable de los espectáculos escénicos. Las voluntades que con frecuencia manifiesta la escena contemporánea respecto a la naturaleza "indiferente" que deben poseer los contenedores de su actividad —virtuales naves industriales—, se articulan aquí con los requerimientos de brillantez que los asistentes demandan tradicionalmente al edificio, aunque se evidencie a éstos últimos que el arquitecto se encuentra más del la-

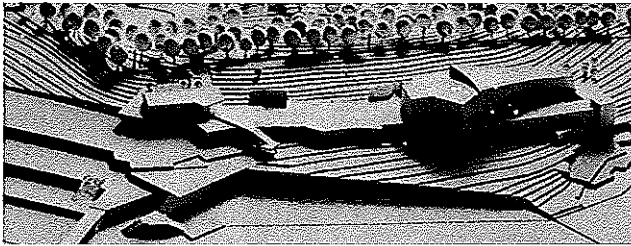
do de los actores que del de los espectadores. La distribución en planta del edificio manifiesta igualmente esa voluntad de no generar arquitectura en el sentido más retórico del término, sino tan sólo la de distribuir un espacio previamente adjudicado. La organización, en bandas paralelas a la fachada, de los diversos usos —con los espacios de los actores “exhibidos” hacia la calle— identifica esa cierta condición “ajena” a la tradición figurativa de los teatros urbanos con la que el edificio pretende presentarse. Una voluntad que le sitúa más bien en la dimensión de un espacio casi suburbial transformado en espacio para la representación escénica. Algo que apoya la yuxtaposición simple de volúmenes bien contrastados para la clara percepción de sus diferentes funciones, con la que el edificio se presenta al exterior.

La Ópera de La Bastilla se sitúa en el lado opuesto de la producción de espacios teatrales. En el edificio parisino encuentran su adaptación contemporánea los tradicionales valores públicos de la arquitectura teatral: representatividad, eficacia y regulación urbana, dimensión, vinculación a la cultura de la época, etc. Inevitablemente percibido como heredero de la Ópera de Garnier, el edificio de la nueva ópera traslada toda su energía a la resolución de la adecuación entre la magnificencia en clave contemporánea de sus espacios internos y su expuesta posición urbana en uno de los emplazamientos más representativos de la ciudad. En la articulación de los volúmenes externos encuentra el edificio su recurso formal para resolver el diálogo entre posición urbana y arquitectura institucional. De este modo, sin la más exigente presencia de un volumen más concreto, puede desarrollar libremente lo que parece haber sido el más atento esfuerzo del proyecto: la dotación al edificio de una maquinaria escénica y de unos medios técnicos y espaciales que hicieran posible en su interior la mejor y más versátil de las representaciones contemporáneas. Deslumbra por ello el despliegue de escenarios móviles, de movimiento escénico, de ascensores y plataformas, de salas de ensayo, de talleres y de almacenes. Lo que compensa probablemente una menos admirada percepción del edificio como exponente de la “grandeur” o, al menos, de la grandeza de la arquitectura entendida ésta en sus cualidades más abstractas y estéticas.

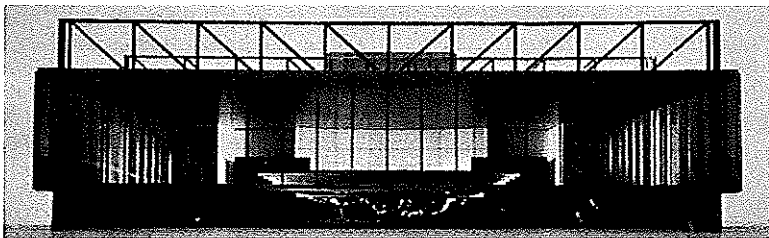
Dos proyectos del arquitecto Jean Nouvel son también exponentes inexcusables para este apresurado recorrido de la arquitectura teatral de la segunda mitad del siglo. Limitado a un concurso no desarrollado, pero con toda su poderosa carga conceptual plenamente perceptible, el proyecto para el Teatro Nacional de Tokio, de 1986 (*AEV* 31, 60), es uno de los ejercicios más sugerentes de este apartado de la producción arquitectónica moderna. Más entendido desde la condición “objetual” con la que los teatros se han venido presentando en la ciudad, que como continuador crítico de una tradición tipológica, el proyecto explota las mágicas condiciones sugeridas por la técnica escénica como

instrumento al servicio de la sorpresa. Misterioso y hermético desde el exterior, el proyecto muestra una caja de orfebrería contemporánea, más propia de un "múltiple" escultórico que de una condición específicamente arquitectónica. Aficionado a las relaciones entre las artes escénicas y cinematográficas y la arquitectura, Nouvel juega aquí con la ambigüedad como instrumento de proyecto. Su inasequible contenedor alberga una secuencia escalonada de salas y vestíbulos en su interior que se desarrollan como flotando dentro de un fluido que constituye la naturaleza del espacio interno. A medias entre esta idea y la de una superposición vertical más propia de edificios en altura, la frustrada construcción de este proyecto ha dejado, por su fascinante condición, una serie de emuladores ejemplos de cajas herméticas con salas interiores "flotantes", sin que ninguna haya alcanzado el nivel onírico que el prototipo nos sugería.

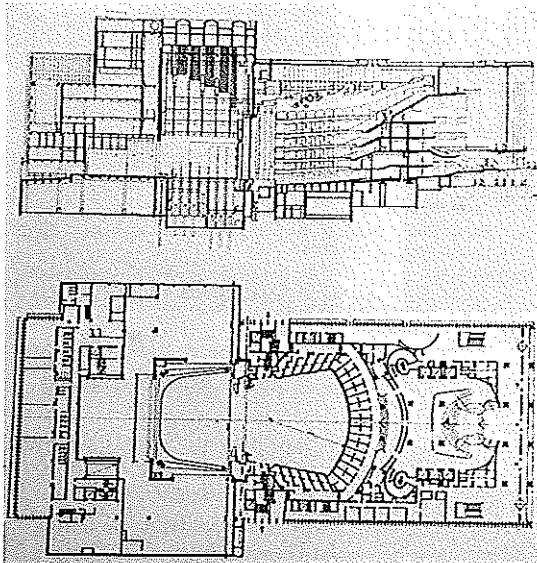
Parcialmente influenciado por el proyecto anterior, la transformación de la Ópera de Lyon, realizada por Nouvel (*Arquitectura viva* 33, 38) entre 1986 y 1993 (*ACHV* 31, 64), también nos sorprende aunque, limitada por la presencia del propio edificio histórico, no alcanza la impactante fascinación del proyecto japonés. Sin embargo, y pese a esta limitación, se trata, de nuevo, de un ejercicio que marca también una nueva dimensión en los procesos de recuperación de edificios históricos, bien alejada, como luego comentaremos, del tanteo de las muchas operaciones realizadas en los últimos años sobre los teatros decimonónicos de nuestro país. La operación realizada por Nouvel se desarrolla a partir del vaciado total del edificio original, instalando en el interior de la piel resultante un artefacto completamente contemporáneo, que puede ser desarrollado por entero de acuerdo con las necesidades y los medios tecnológicos de la escena contemporánea. El diálogo establecido entre los dos objetos es de una gran intensidad. Las antiguas fachadas del teatro —la piel— actúan como identificadores de referencia en la ciudad, mostrando al, en realidad, nuevo edificio como una evolución desde el anterior, que incorporaría así todos los valores adjudicados durante casi dos siglos a la antigua Ópera por la ciudad. Mientras, el nuevo edificio que se esconde tras la piel decimonónica se eleva por encima de los límites establecidos por la fachadas conservadas, y establece sin pudor una nueva lectura de esta prórroga histórica del viejo edificio. La gran bóveda del nuevo volumen modifica así, aumentándola, la presencia de la Ópera en la ciudad. Lo que se alberga ahora tras la piel histórica es un complejo moderno en el que los requerimientos técnicos y visuales de la acción musical y dramática marcan sin límites la actuación. Una caja negra acoge así a los asistentes y los envuelve en una cinematográfica atmósfera de modernas percepciones, en la que cualquier referencia a la pasada condición del edificio es obviada. Suspendida sobre los vestíbulos de acceso, la sala nos recuerda la condición flotante de las salas del Teatro Nacional de Tokio.



Hans Sharoun: Teatro
en Wolfsburg, 1973.

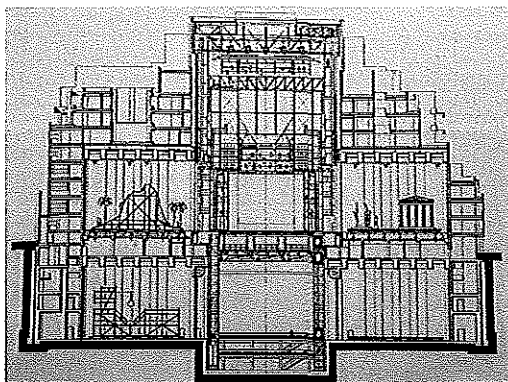
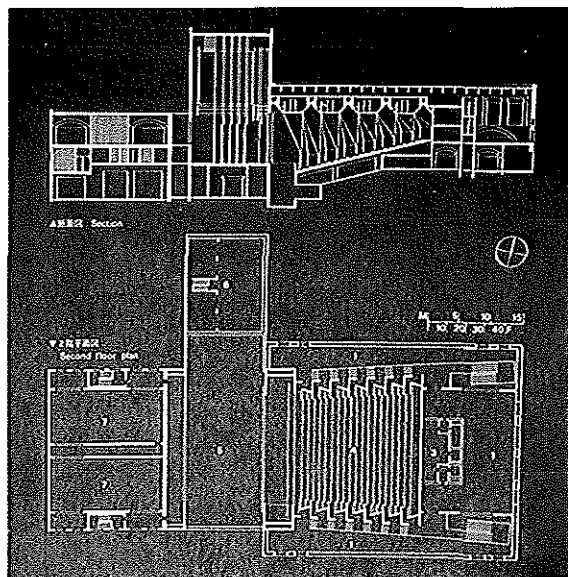


Ludwig
Mies van
der Rohe:
Proyecto de
teatro en
Manheim,
1953.

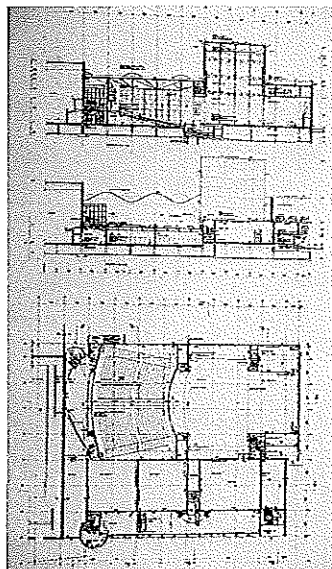


Wallace K. Harrison: Metropolitan
Opera House. New York, 1957.

Louis Kahn: Center for the
Performing Arts. Fort Wayne,
Indiana, 1973.

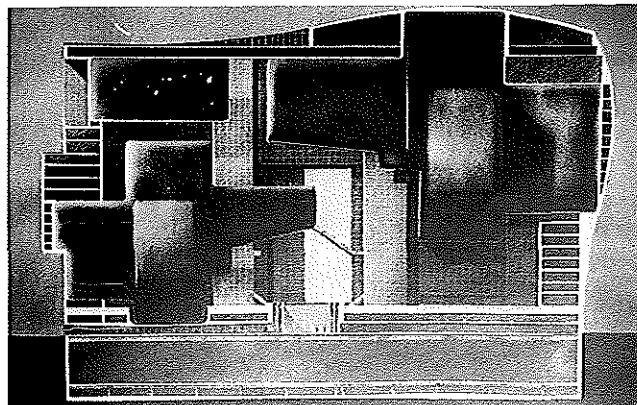


Carlos Ott: Ópera de la Bastilla. París, 1989.

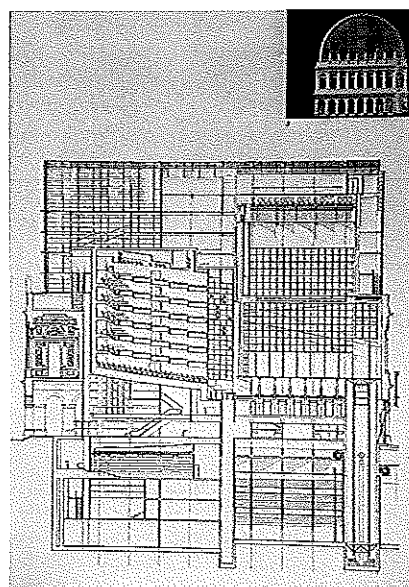


Rem Koolhaas: Teatro de Danza.
La Haya, 1989.

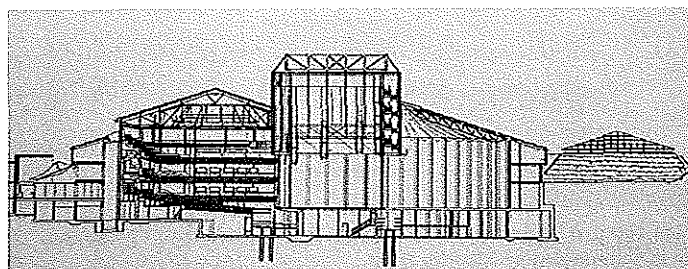
Jean Nouvel: Proyecto
de Teatro Nacional.
Tokio, 1986.

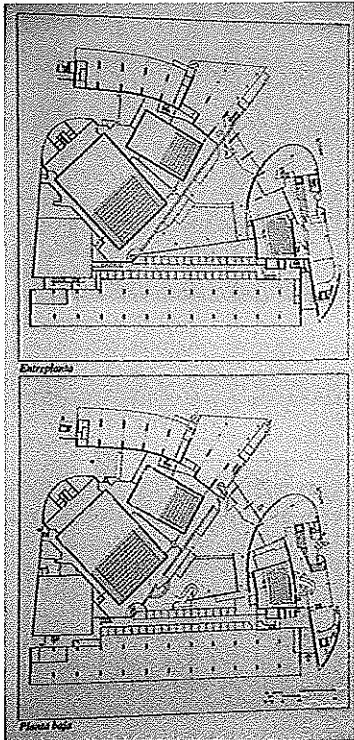


Jean Nouvel:
Transformación de la Ópera
de Lyon, 1993.

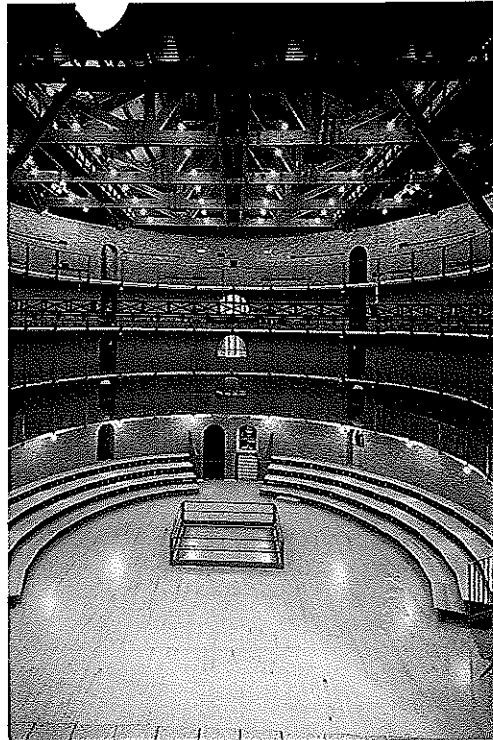


Michael Hopkins:
Ópera de
Glyndebourne.
Sussex, 1994.

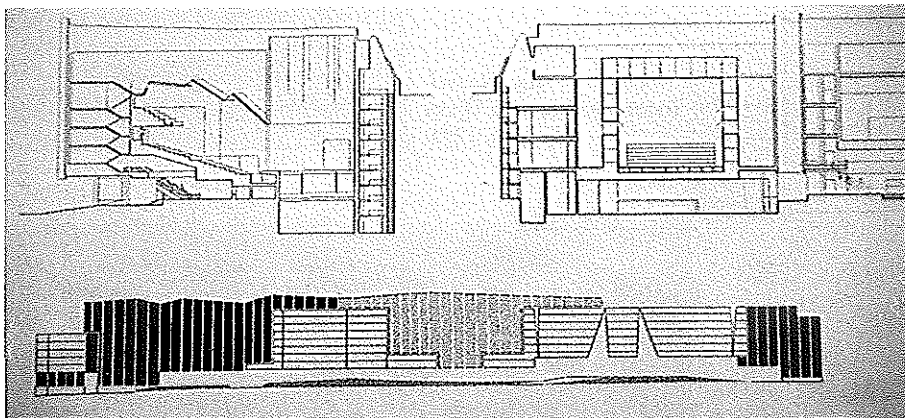




Hermann Hertzberger:
Centro Teatral en La Haya, 1994.



Marco Zanuso y Pietro Crescini: Renovación
del Teatro Fossati para sala experimental
del Piccolo Teatro de Milán, 1985.



Juan Navarro Baldeweg: Concurso para el Centro de Teatro y Danza
de la Comunidad de Madrid, 2000.

Entre 1983 y 1988 construye el arquitecto británico James Stirling su tercera aventura americana: el Centro de Arte Dramático de la Universidad de Cornell (*AEV* 42, 86). Sin aportar nada significativo desde el punto de vista de la investigación escénica, el conjunto merece ser aquí citado por constituir uno de los complejos experimentales más interesantes contruidos entorno al mundo de la escena. Resulta también llamativo el irónico comportamiento del arquitecto respecto del encargo. La variedad de salas, correspondencia directa con sus variados destinos y finalidades, se resuelve por medio de una confrontación tipológica evidente, en la que llama la atención la solución, entre irónica, postmoderna e intencionadamente reivindicativa, del auditorio principal. Retoma éste, en efecto, la solución de planta "a la italiana" que no parece así abandonarnos ni siquiera con la extinción de siglo. Sin embargo, el resto de salas experimentales se identifican bien con la versatilidad de los nuevos espacios que, evidentemente demandaba la naturaleza de la institución.

De 1994 procede una interesante operación, a medio camino entre la rehabilitación de un edificio histórico y la construcción de un edificio de nueva planta: la nueva Ópera de Glyndebourne (Sussex) del arquitecto Michael Hopkins (*Arquitectura viva* 38, 34). Necesariamente vinculado por el encargo al mantenimiento de la atmósfera del edificio original al que sustituye —se trata de un lugar con larga tradición de festivales operísticos para los aficionados del Reino Unido— el teatro de Hopkins se mueve entre la creación de un moderno centro de producción dramática y la consolidación de una imagen de suave perfume rural en la que se eviten las tentaciones urbanas de una arquitectura más comprometida con la figuración edificatoria contemporánea. Incluso la sala se diseña según los cánones de los antiguos espacios en "herradura". Lo que de esta mixtificación entre moderno y antiguo resulta es una propuesta que acepta la tradicional diferenciación volumétrica de piezas organizadas a lo largo de un eje. Enlaza además soluciones de fácil aceptación figurativa para la "memoria" del colectivo de usuarios habituales y de habitantes del rural enclave, con la incorporación de modernas dotaciones de espacio y tecnología para la producción de la ópera contemporánea.

Como trasunto moderno de la frecuente situación de los espacios teatrales de la ciudad decimonónica en el tejido edificatorio, Herman Hertzberger edifica en 1994, en La Haya, el nuevo Theatercentrum (*Arquitectura viva* 38, 42). Un complejo de dos salas de teatro, un centro de video-arte y un cine que se sitúa en el interior de una céntrica manzana de la ciudad y que ocupa el espacio central de la misma con acceso a través de bloques de viviendas situados en el perímetro del solar. La referencia a la incrustación de las viejas salas teatrales en los intersticios liberados en las manzanas de la densa ciudad europea del siglo XIX es evidente. La naturaleza muy directamente comercial del con-

junto hace que esta vinculación entre arquitectura pública y privada se efectúe de modo semejante a lo que es habitual en la gran mayoría de los teatros del continente. Esta diferenciación entre los edificios que alojaban las ceremonias oficiales en torno al mundo escénico —normalmente exentos respecto de la demás edificación y emplazados en lugares singulares de la trama urbana— y la actividad comercial diaria de los teatros de empresarios privados —ubicados en los espacios de oportunidad liberados por la edificación residencial: patios de manzana, vacantes procedentes de amortizaciones religiosas o derribos, etc.— es lo que permite adjudicar una tremenda pertinencia al proyecto de Hertzberger. Aunque desarrollado aquí desde una actuación única y no de oportunidad, la fragmentación del conjunto evoca, en su acceso bajo el bloque curvo, los antiguos pasos a través de los edificios de viviendas. La interacción entre ambas arquitecturas es aquí, sin embargo y como cabría esperar, de gran intencionalidad. A la continuidad de los bloques se opone la fragmentación de los espacios de espectáculo que recogen también una larga serie de citas a las mejores tradiciones mediáticas de los primeros cines desarrollados por los arquitectos holandeses de los años 20 y 30.

La renovación del teatro-cine Fossati para sala experimental del Piccolo Teatro de Milán, desarrollada por Marco Zanusso entre 1980 y 1985, inicia un proceso de recuperación de espacios escénicos decimonónicos que desembocará en nuestro país en un extraordinario programa estatal, en ejecución todavía en la actualidad (*Domus* 38). La experiencia del Piccolo es, sin embargo, de una naturaleza diferente a lo que acontecerá entre nosotros. La transformación del edificio hacia un muy concreto uso por parte de una singular y prestigiosa compañía, permite al arquitecto la adopción de una estrategia radical que proporciona a la operación todo su interés. Prescindiendo de los aspectos más superficialmente decorativos de la realidad existente en el edificio, el teatro es transformado en desnudo espacio en el que las fabricas del mismo se muestran en toda su descarnada realidad constructiva. El espacio de los espectadores se fija apenas en unas cuantas gradas en pisos altos sobre los muros de ladrillo y sobre la antigua platea. El resto del espacio de la sala de espectadores se libera para permitir una libre utilización del mismo que permita la flexibilidad suficiente para acoger cualquier concepto escénico. Con la fusión al mismo tiempo del espacio de los espectadores y del escenario en un único continuo, se alcanza la disolución de la tradicional frontera entre actores y espectadores, acentuada y evidenciada en este caso por la continuidad otorgada al movimiento escénico, que se extiende sobre ambos fragmentos espaciales ahora fusionados. El teatro original reduce entonces su función a un mero marco de referencia histórica, casi tan sólo literario por lo evocador del proceso, donde su cualidad espacial no es relevante para la futura actividad. La posibilidad

de suplantación de la arquitectura en la que se aloja desde entonces la actividad del Piccolo por otra mas adecuada a los modernos requerimientos de la escena experimental, no deja de ser un estímulo a la investigación sobre futuras formas espaciales para albergar la actividad escénica.

Poco de este talante experimental ha sido desarrollado, por el contrario, en los proyectos de recuperación de teatros del siglo XIX en España, que se esbozan en el Catálogo de la exposición de *La arquitectura en escena*. Casi toda la operación ha primado la experimentación puramente arquitectónica sobre la búsqueda de oportunidades para nuevos conceptos escénicos más acordes con la voluntad de actualización de este ingente patrimonio que ha sido redescubierto a través de esta ambiciosa operación. Más fascinados por el descubrimiento de estas habitualmente brillantes arquitecturas, que preocupados por la actualización funcional de los escenarios, los arquitectos han emprendido el camino de una espléndida puesta en valor de una arquitectura de gran potencial representativo. En el camino se ha trasladado a otros agentes —en general de naturaleza comercial y escasamente investigadora— la renovación de equipamientos y movimientos escénicos, o la búsqueda de unas renovaciones menos ancladas sobre las formas originales de una salas muchas veces no bien resueltas desde sus orígenes y con posibilidades de una transformación más radical. Sin la necesaria asistencia de operadores locales de espectáculos con conocimientos técnicos, capacidad de producción y preocupación intelectual por las disciplinas escénicas, muchos trabajos se han reducido tras su finalización a soporte de espectáculos mínimos que no justifican la inversión realizada. No obstante la brillante operación ha servido para prolongar la existencia de muchos de los mejores edificios de algunas localidades y recuperar su presencia en la ciudad como aglutinadores de una actividad social y en los mejores casos también escénica que se hallaba casi extinguida.

Finalmente debemos señalar el más reciente episodio de creación de espacios escénicos en nuestro país. La convocatoria y resolución del concurso para el Centro de Producción Teatral de la Comunidad de Madrid, que ha ganado brillantemente el arquitecto Juan Navarro Baldeweg (*Pasajes 4*).

El proyecto de Juan Navarro es un proyecto lleno hermosas renunciaciones a aparatosos diálogos, centrándose más en la condición intimista y cerrada de los espectáculos escénicos. Combina esto, a la vez, con la sorpresa y el efectismo de los recursos teatrales, y casi escenifica, a veces, espacios para cada uso. También se hallan presentes el brillo y el color escénico que la memoria del proyecto promete:

La piel que se despliega en el espacio consiste en una superficie de cristal en parte opaco y en parte translúcido y transparente: los cristales opacos son de color negro, rojo y plata, con una

apariciencia aterciopelada por tratamiento de su superficie, matizando su color y el brillo superficial. El color se trata como una substancia básica constructiva.

Brillos y colores que contrastan con la sobriedad externa de la volumetría, en la que hábilmente se ha resuelto y evitado la incómoda aparición del volumen de la caja escénica, lo que confiere a la solución una cierta nota de excepcionalidad que ayuda al otro brillo de su perfección objetual.

OBRAS CITADAS

- "Arcadia musical". *Arquitectura Viva* 38 (septiembre-octubre de 1994): 34-41.
- "Erupción Tecnológica". *Arquitectura Viva* 33 (noviembre-diciembre de 1993): 38-45.
- "Escenas de urbanidad". *Arquitectura Viva* 38 (septiembre-octubre de 1994): 42-45.
- "Madrid entra en escena". *Pasajes* 20 (octubre de 2000): 4-10.
- "La segunda toma de la Bastilla". *AEV* 17 (septiembre de 1989): 36-41.
- Blundell Jones, Peter. *Hans Scharoun*. Londres: Phaidon, 1995.
- Buchanan, Peter. "La nave decorada". *Arquitectura Viva* 7 (septiembre de 1989): 18-23.
- Giurgiola, Romaldo y Jaimini Metha. *Louis Kahn, Architect*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- Ministerio de Obras Públicas y Transportes. *La arquitectura en escena. Catálogo de la exposición*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes, 1992.
- Ranzani, Ermanno. "Teatro Studio. Milano". *Domus* 675 (septiembre de 1986): 38-49.
- Sainz, Jorge. "Joyas engastadas". *AEV* 31 (septiembre-octubre de 1991): 60-63.
- . "De perfil abovedado". *AEV* 31 (septiembre-octubre de 1991): 64-65.
- . "Escenas italianas". *AEV* 42 (julio-agosto de 1993): 86-93.
- Schubert, Hannelore. *Moderner Theaterbau*. Stuttgart-Berna: Karl Krämer Verlag, 1971.
- Schulze, Franz. *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*. Madrid: Hermann Blume, 1985.

Agradecemos a los propietarios de los derechos su permiso para reproducir las ilustraciones.